# 音乐文献整理的文献学方法及其规范

## ——以“燕乐二十八调”的研究为例

杨晓霭　李　玫

音乐文献整理中，文献学方法的运用有失规范，影响到对中国古代音乐史诸多问题的认识与总结，“燕乐二十八调”的研究是为显例。文章围绕这一问题的整理研究，利用目录、选择版本、校勘注释、考订辨伪、义理分析等基本方法展开讨论，强调正确运用文献学方法的重要意义。

当我们引进了“音乐学”（musicology）这个概念时，我们看重的是这个术语的后缀-ology，它表明这是一个关于音乐的知识系统，这就意味着研究方法要遵循学科规范。研究音乐史，最主要的工作内容是在分析理解音乐史料，并将这些史料与保留至今的音乐传统以及出土文物相互联系起来思考。这个与文献挂钩的环节就产生了音乐学的一个分支——音乐文献学。从前辈王光祈、杨荫浏等人的里程碑式的学术成果中，我们看到了文献工作是保证其学术成功的重要基础。他们的成功经验也为我们竖起一个榜样：中国古代音乐研究要与传统学术结合起来。中国音乐的研究者也同样认识到：中国古代音乐叙事有自己独特的描述、记录音乐和理解音乐的方式及传统，但在记录专业知识的同时，这些音乐文献也是在中国古代学术的规范背景下形成的。所以，在研究古代音乐史问题中，不仅要重视音乐文献，更重要的是要以文献学方法来认识、理解音乐文献。

要泛泛论文献学，说起来极简单，即关于文献典籍搜集、整理、研究的学问。艰难的是，从哪里搜集，如何整理，又怎样研究。因此，应用文献学的技能并不是容易的事。文献学实际上是一门综合性的学科，就文献整理而言，即关涉到文字、音韵、训诂、目录、版本、校勘、辨伪、考订、辑佚等等诸多方面的知识。各种学科的相互贯通及其长期实践，形成了各学科的基本原则与基本规范。比如在文献整理中，孔子整理校释“六经”时所总结的“多闻阙疑”、“择善而从”、“无征不信”的原则与方法，即为后代文献典籍整理者所信守。再如具体到校勘学，汉代刘向、刘歆广备众本，互相对校，校字句、订脱误、删复重、增佚文等方法，清代章学诚《校雠通义》即将之树立为“宗”。而现当代学者的古籍校勘，陈垣“四校法”则堪称“模范”。文词注释，荀子的“循名责实”，为精确地辨析、训解词语指明了道路；释事释义，唐代李善《文选注》，历来被看成古注之佳作。辨伪学上，从来都以孟子“尽信《书》，则不如无《书》”为训，以资提醒对古文献的整理采取审慎态度。考

据学派的诸多“技能”，均成为文献整理研究的“守则”。

方法运用的是否得当，直接关系到结论的是否真实，尤其是对古典文献的整理，所求的就是“真实”的文献效果。没有正确的方法，或违背学科的基本原则，即失去了规范。在不守规则的基础上进行研究，难以达到信实的结论，这也是不难理解的。虽然音乐文献有其特殊性，但是当我们面对“不闻其声”、仅存文字的古代音乐典籍时，实际上的工作就是古籍整理，这可以说与一般文史学界的古籍整理工作没有区别。当音乐学界的人们要进行这样的工作时，只不过是以“音乐人”的身份在从事古代文献的整理工作，仍然应该以一般意义上的文献学理论原则、工作方法为指导，遵守文献学的规范进行研究。本文即以“燕乐二十八调”的研究为例，来探讨运用正确、规范的文献学方法在学术研究中的重要性问题。

对“燕乐二十八调”的整理、研究，涉及到古文献学的诸多方面，比如目录、版本、校勘、注疏、辑佚、辨伪、考订。本文就下列四个主要方面加以分析。

## 一、“燕乐二十八调”的资料搜集与目录版本

依靠目录检索，“二十八调”名称的出现，今见最早文献为《乐府杂录》。这里举《乐府杂录》为例。

《乐府杂录》，作者唐段安节。《四库全书总目提要》对其成书与著录情况有一个较为简明的介绍：“书（《乐府杂录》）中称僖宗幸蜀，又序称洎从离乱，礼寺隳颓，簨簴既移，警鼓莫辨，是成于唐末矣。《唐书·艺文志》作一卷，与今本合。《宋史·艺文志》则作二卷，然《崇文总目》实作一卷，不应《宋志》顿增，知二字为传写误也。”①《四库全书总目提要》是阅读古籍的入门书，为目录著作之典范。这里提供了三个信息：《乐府杂录》成书于唐末；北宋初年的《崇文总目》即有著录；《新唐书·艺文志》著录一卷，与成书于它稍前的《崇文总目》比勘，可证《宋史·艺文志》著录有误。考《乐府杂录》的流传，宋代而下，如元末明初陶宗仪《说郛》、明嘉靖陆楫等辑刊的《古今说海》、明吴琯校刊《古今逸史》、清曹溶辑《学海类编》、清道光钱熙祚校刊《守山阁丛书》，均有收录。在诸多版本中，以陶氏《说郛》本为早。尽管陶氏《说郛》为丛书，却时有节录。故为求全求精，尚需查找足本以及校勘整理本。依据这些基本规则，清道光钱熙祚校刊《守山阁丛书》本《乐府杂录》更具有学术资料性。《守山阁丛书》本虽后出，但钱氏遍检《文献通考》、《太平御览》、《琵琶谱》诸书，逐句考定，校勘精当，《丛书集成初编》收录并据此影印。《丛书集成》的这种选择，其实已经为我们提供了如何采用版本的参考。但钱氏在编校《守山阁》本时，并未见过《说郛》，这却又留下了很大遗憾，《守山阁》本仍然存在几处关键性错误，笔者将另行撰文专论。

再如《事林广记》，目前较易阅读到的有两种版本：一为中华书局 1963 年影印元至顺年间（1330—1333）建安椿庄书院刻本；另一种为日本元禄十二年（1699 年，即康熙三十八年）刻本，见《和刻本类书集成》第一卷。这两种版本中的谱字律名均有不同程度的讹误，只要将二书对校，就会看到中华书局影印元本比日本元禄刻本错误要少得多。但在研究中，因为疏于版本选择，学者多以日本元禄本为据，盲目跟从，研究的结论也就可想而知了。

“燕乐二十八调”研究的已有成果，之所以存在诸多偏失，主要原因即在于对所录各版本缺乏源流考辨，未能选取精善之本作依据，比如清代著名学者凌廷堪对二十八调结构的分析，仅据《辽史·乐志》的记载立论，难免挂一漏万，得出不全面的结论。而后来的研究者，趋其一端，以他的研究成果作为原典文献，反过来去论证宋人沈括、陈元靓、张炎的记述，以企分辨“七宫四调”还是“四宫七调”，这种颠倒文献关系的做法，难以说清问题的根本。

可见，重视文献来源，慎重选择版本，精细考识辨别，以求掌握古文献的本来意义，恢复古文献的本来面貌，这正是解读音乐文献的基础。

① 影印文渊阁《四库全书》本。

## 二、“燕乐二十八调”的资料梳理与校勘考订

今存“燕乐二十八调”的文献资料，依时代顺序来看，主要有：唐段安节《乐府杂录》、宋欧阳修等《新唐书·礼乐志第十二》、王溥《唐会要》、沈括《梦溪笔谈》、《补笔谈》、宋徽宗《景祐乐髓新经》、陈旸《乐书》、蔡元定《燕乐书》、陈元靓《事林广记》、张炎《词源》、元脱脱《辽史·乐志》、《宋史·乐志》等。这些文献著述成书的时代不同，撰写编辑的体例有异，随着不同时代的刊刻传播，版本一定会有出入。因此，在溯源探流、辨析版本优劣的基础上，进行校勘、考订，以求精求善是必须进行的工作。

校勘的目的是为了正讹误。在校勘正误、考识辨别的基础上再作研究，地基扎得稳，结论靠得住。遗憾的是，现今诸多研究者，仅据某一版本或只就翻检到的文献，甚至据别人文章、著作中的转引，立论申发，指责“郑译弄错了”，“蔡元定弄错了”，“宋人弄错了”，或拘于传统偏见，对文献不作全面的梳理与考订，一味地加以否定而致使观点错误，使研究陷入困境。比如对张炎《词源》所记燕乐二十八调理论的认识与采用，就表现出这样的偏颇。

张炎是南宋末年著名的词作者和词论家。其父即通晓音律，他本人也曾从当时著名的古琴家杨缵问学，词作音律协洽。所著《词源》，成书于元仁宗延祐四年（1317）前后。书中详细全面地记录了二十八调（尽管当时常用的只有七宫十二调）的结构关系。他的记录应该是当行本色之论。当代著名的音乐学家也承认《词源》以及《景祐乐髓新经》、《梦溪笔谈》、《燕乐书》等的记载，以为“它们至今还是基本上可以各与当时乐坛上流行曲调相对证的‘活材料’”[①]。可惜的是，在论到燕乐二十八调的记载时，却说“其间（指《景祐乐髓新经》、《梦溪笔谈》、《燕乐书》和《词源》）虽然捉襟见肘而不得不一变再变”[②]。“不得不一变再变”的结论是如何得出来的？宋人又是如何“捉襟见肘”了呢？当我们将这几部宋代文献依成书的时间先后排列比勘，将其中所记燕乐二十八调的相关内容进行考查订正，便会发现，《词源》所记录的调名及律吕的对应关系与《乐府杂录》、《唐会要》所记录的自唐天宝十三载以来的对应关系，未见发生变化。如果非要论定宋人“泥古”，他们的记载不可信，那么，依据什么文献才是可信的呢？也许是受凌廷堪的影响，研究者竟然多重视《辽史·乐志》的记载。《辽史·乐志》的撰成晚在至正四年（1344）。众所周知，辽起朔方，记载本少，其制国人著作不得传于邻境，故经兵燹，荡然无存，修史时仅据金人耶律俨、陈大任二家所记及叶隆礼《契丹国志》。资料缺乏，颇见疏略，早为史学界所公认，书中舛误，钱大昕《廿二史考异》也早有辨证。就其中燕乐二十八调的记载而言，比较低级的错误也是屡见不鲜，从中亦可见出，撰著者对于这个已经失传一半的乐调理论，既不请教乐工，也未仔细考订，只是一味“托古”，将二十八调名附会于《隋书·乐志》中苏祇婆调名之下，以示所谓的“高古”。凌廷堪关于“不用黍律以琵琶弦叶之”（语出《辽史·乐志》）的错误说法[③]，正是以《辽史·乐志》的所谓“四旦”为依据的。但《辽史·乐志》中关于“旦”这个术语的理解已经不同于最初出现在《隋书·乐志》中的“旦”，故此“四旦”的乐学内容已经不同于苏祇婆之“五旦”。以错误文献为原始依据，得出的结论怎能令人信服！

## 三、“燕乐二十八调”的资料阅读与辨疑注释

阅读、整理古代文献，分辨资料的真伪，对资料的可靠性进行审订，破疑释难，准确注释，是进一步研究的前提。关于“燕乐二十八调”，在对诸多文献进行精细校勘的基础上，分析辨别，疏通注释，做出正确理解，这才是研究工作的意义所在。

---

①② 黄翔鹏：《念奴娇乐调的名实之变》，载《音乐研究》1990 年第 1 期。

③ 凌廷堪：《燕乐考原》，影印清嘉庆十六年（1811）张其锦刻本。

记载“燕乐二十八调”的文献，版本系统复杂，流变时代久远，尤其“燕乐二十八调”是专业性极强的音乐文献，如何正确理解，辨妄纠缪，进行正确的注释，便显得十分重要。《梦溪笔谈·乐律》虽然全面记载了燕乐二十八调的结构理论，但其中所记有许多显而易见的学理性错误。

例证一：关于工尺谱字与十二律吕名称的对应关系，《梦溪笔谈》有两处记述。第一处见卷六《乐律二·燕乐十五声》，第二处是《补笔谈》卷一《乐律·燕乐十五声》。两处所记，孰是孰非？为了明晰辨疑，兹据清照旷阁刻本录原文并断句如下：

《梦溪笔谈·卷六·乐律二·燕乐十五声》：

十二律并清宫，当有十六声。今之燕乐，止有十五声。盖今乐高于古乐二律，以下故无正黄钟声，只以“合”字当大吕，犹差高，当在大吕、太簇之间。“下四”字近太簇，“高四”字近夹钟，“下一”字近姑洗，“高一”字近中吕，“上”字近蕤宾，“勾”字近林钟，“尺”字近夷则，“工”字近南吕，“高工”字近无射，“六”字近应钟，“下凡”字为黄钟清，“高凡”字为大吕清，“下五”字为太簇清，“高五”字为夹钟清。

《补笔谈·卷一·乐律·燕乐十五声》：

十二律并清宫，当有十六声。今之燕乐，止有十五声，盖今乐高于古乐二律，以下故无正黄钟声。今燕乐只以“合”字配黄钟，“下四”字配大吕，“高四”字配太簇，“下一”字配夹钟，“高一”字配姑洗，“上”字配中吕，“勾”字配蕤宾，“尺”字配林钟，“下工”字配夷则，“高工”字配南吕，“下凡”字配无射，“高凡”字配应钟，“六”字配黄钟清，“下五”字配大吕清，“高五”字配太簇清，“紧五”字配夹钟清。

根据以上文献内容，列表比较如下：

表一《梦溪笔谈》：

| 大 | 太 | 夹 | 姑 | 仲 | 蕤 | 林 | 夷 | 南 | 无 | 应 | 黄清 | 大清 | 太清 | 夹清 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ∧ | ∧ | ∧ | ∧ | ∧ | ∧ | ∧ | ∧ | ∧ | ∧ | ∧ | | | | |
| 合 | 下四 | 高四 | 下一 | 高一 | 上 | 勾 | 尺 | 工 | 高工 | 六 | 下凡 | 高凡 | 下五 | 高五 |

表二《补笔谈》：

| 黄 | 大 | 太 | 夹 | 姑 | 仲 | 蕤 | 林 | 夷 | 南 | 无 | 应 | 黄清 | 大清 | 太清 | 夹清 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 合 | 下四 | 高四 | 下一 | 高一 | 上 | 勾 | 尺 | 下工 | 高工 | 下凡 | 高凡 | 六 | 下五 | 高五 | 紧五 |

表中所示相异之处有如下四点：

1. 工尺谱字所对应的音律高度不同。按《梦溪笔谈》（以下简作《笔谈》）所记，合字在“大吕、太簇之间”，最后四清律有明确对应谱字，但与倍（正）律谱字完全不合；按《补笔谈》所记，合字恰好对应于黄钟。两处所记相差 $1\frac{1}{2}$ 半音，谱字全体相隔 $1\frac{1}{2}$ 半音，或者反过来说，《补笔谈》所参

照的律吕系统比《笔谈》全体低约 $1\frac{1}{2}$ 半音。

2. “紧五”音位,《笔谈》未记,《补笔谈》记。

3. “下工”音位,即“高工”左边(低半音)的音位,记法有异。《笔谈》记作“工”,《补笔谈》记“下工”,即按《补笔谈》所记,“工”这一谱字,实际上应该理解为“下工”音位。

4. 自“高工”至“下五”一段,排序不同。《笔谈》排列:“高工、六、下凡、高凡、下五”。如此排列,即可知“合”的高八度谱字是“高凡”;《补笔谈》排列:“高工、下凡、高凡、六、下五”。这一分歧极有参照性,必须对这二者的正误做出鉴别。

这里的疑问有二:

1. 正确的排序究竟是“凡”比“六”高,还是“六”比“凡”高?

2. 与“合”字同律名(比“合”字高八度)的,究竟是“高凡”还是“六”?

有工尺谱常识的人不难判断:

1. 工尺谱字的高低顺序是“六”比“凡”高,十个谱字的顺序为:合、四、一、上、勾、尺、工、凡、六、五。这是音乐常识,而《笔谈》则排列反了。

2. “六”与“合”是同律的高低八度谱字;《笔谈》中低八度大吕、太簇之间为“合”,大吕清、太簇清之间就应该是“六”,而不是“高凡”。也就是说,应该是这样的对应,如下表:

| 大 | | 太 | | 夹 | | 姑 | | 仲 | | 蕤 | | 林 | | 夷 | | 南 | | 无 | | 应 | | 黄清 | | 大清 | | 太清 | | 夹清 | | 姑清 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | ∧ | | ∧ | | ∧ | | ∧ | | ∧ | | ∧ | | ∧ | | ∧ | | ∧ | | ∧ | | ∧ | | ∧ | | ∧ | | ∧ | | ∧ | |
| | 合 | | 下四 | | 高四 | | 下一 | | 高一 | | 上 | | 勾 | | 尺 | | 工 | | 高工 | | 下凡 | | 高凡 | | 六 | | 下五 | | 高五 | |

显然,《笔谈》所记误,《补笔谈》所记是。再如,燕乐二十八调各均所用的谱字,《梦溪笔谈·卷六·乐律二·燕乐二十八调》记云:

> 今之燕乐二十八调,布在十一律,唯黄钟、中吕、林钟三律各具宫、商、角、羽四音,其余或有一调至二三调,独蕤宾一律都无。内中管仙吕调,乃是蕤宾声,亦不正当本律,其间声音出入,亦不全应古法,略可配合而已。如今之中吕宫,却是古夹钟宫;南吕宫,乃古林钟宫。今林钟商乃古无射宫,今大吕调乃古林钟羽,虽国工亦莫能知其所因。

《补笔谈·卷一·乐律·燕乐二十八调》记云:

> 今燕乐二十八调,用声各别。正宫、大石调、般涉调皆用九声:高五、高凡、高工、尺、上、高一、高四、勾[1]、合;大石角[2]同此,加下五,共十声。中吕宫[3]、双调、中吕调皆用九声:紧五、下凡、高工、尺、上、下一、四、六、合;双角同此,加高一,共十声。高宫、高大石调[4]、高般涉皆用九声:下五、下凡、工、尺、上、下一、下四、六、合;高大石角同此,加高四,共十声。道调宫、小石调、正平调皆用九声:高五、高凡、高工[5]、尺、上、高一、高四[6]、六、合;小石角加勾字,共十声。

① 胡道静的《梦溪笔谈校证》(上海古典文学出版社 1957 年版)以为“六”原误作“勾”,故将“勾”字删去。当代多从之,皆省去“勾”字。胡道静校证所据各本皆为“勾”字,见《校证》第 913 页第 531 条。

② 原文缺“角”字。

③ 原文缺“宫”字。

④ 原文缺“高大石调”。

⑤ 原文写为“高宫”,校为“高工”,《四库全书》本亦为“高工”。

⑥ 原文写为“下四”,校为“高四”。

南吕宫、歇指调、南吕调皆用七声：下五、高凡、高工、尺、高一、高四、勾；歇指角加下工，共八声。仙吕宫、林钟商、仙吕调皆用九声：紧五、下凡、工、尺、上、下一、高四、六、合；林钟角加高工，共十声。黄钟宫、越调、黄钟羽皆用九声：高五、下凡、高工、尺、上、高一、高四、六、合；越角加高凡，共十声。外则为犯。

显然，《补笔谈》比《笔谈》更加详细地记述了各均所用的谱字以及角调加用的谱字，《补笔谈》还专门记录了二十八调煞（杀）声：

十二律[①]配燕乐二十八调，除无徵音外，凡杀声：黄钟宫，今为正宫，用“六”字。黄钟商，今为越调，用“六”字。黄钟角，今为林钟角，用“尺”字。黄钟羽，今为中吕调，用“六”字。大吕宫，今为高宫，用“四”字。大吕商、大吕角、大吕羽、太簇宫，今燕乐皆无。太簇商[②]，今为大石调，用“四”字。太簇角，今为越角，用“工”字[③]。太簇羽，今为正平调，用“四”字。夹钟宫，今为中吕宫，用“一”字。夹钟商，今为高大石调，用“一”字。夹钟角、夹钟羽、姑洗宫、商，今燕乐皆无。[④]姑洗角，今为大石角，用“凡”字。姑洗羽，今为高平调，用“一”字。中吕宫，今为道调宫[⑤]，用“上”字。中吕商，今为双调，用“上”字。中吕角，今为高大石角[⑥]，用“六”字。中吕羽，今为仙吕调，用“上”字。蕤宾宫、商、羽、角，今燕乐皆无。林钟宫，今为南吕宫，用“尺”字。林钟商，今为小石调，用“尺”字。林钟角，今为双角，用“四”字。林钟羽，今为大吕调，用“尺”字。夷则宫，今为仙吕宫，用“工”字。夷则商、角、羽、南吕宫，今燕乐皆无。南吕商，今为歇指调，用“工”字。南吕角，今为小石角，用“一”字。南吕羽，今为般涉调，用“工”字[⑦]。无射宫，今为黄钟宫，用“凡”字。无射商，今为林钟商，用“凡”字。无射角，今燕乐无。无射羽，今为高般涉调，用“凡”字。应钟宫、应钟商，今燕乐皆无。应钟角，今为歇指角，用“尺”字。应钟羽，今燕乐无。（《补笔谈·卷一·乐律·二十八调杀声》）

根据《补笔谈》的描述，便可勾勒出二十八调的结构逻辑。可见《补笔谈》确实做到了“补”，文献价值比《笔谈》要高。但在通常运用中，无论文史界还是音乐界，往往关注《笔谈》多于《补笔谈》。考察已有成果，笔者阅读到的诸多论文及数十种著作，均以《笔谈》的记载为主要依据。事实上，若仅据《笔谈》，上举学理性的错误就无从辨识，产生的疑难也无以解释，而结论本身又要引起质疑了。“燕乐二十八调”的记载，出于同一人之手的《笔谈》、《补笔谈》，尚且存在正误差异，其他诸如类书中的记载，资料辗转摘抄，若采摭史料失考，即有以讹传讹之嫌，更当谨慎采用，因以起疑，细加考证方好。

对古籍文献加以注释，内容广泛，方法多种多样，注音、辨字、句读、释义、释事均在注释学范围之内。考辨名实，成为关键。注释专业术语，古代文献学中早有循名责实、据实考名的理路。对如“燕乐二十八调”这些专业性极强的理论做出正确注释，应该是音乐学研究者责无旁贷的义务，但若忽视文献整理的基本规范，总是偏于一隅，要对专业之内的理论做出准确释读也是困难的。

## 四、“燕乐二十八调”的资料分析与探求义理

从方法上说，文献学分两大派，即考据派与义理派。考据派力主从对语言文字、典章制度等

① 张氏昭旷阁刻本误为“十三律”。
② 同上，原文误为“太簇调”。
③ 《古今丛刊》本误为“上”字，昭旷阁本为“工”字。
④ 两本皆漏“姑洗宫”。
⑤ 昭旷阁本讹为“游调宫”。
⑥ 原误为“高大石调”。
⑦ 两本皆误为“四”字。

诸多内容的考证入手，以求掌握所考察文献的本来意义，恢复它的原始面貌。义理派则多采取“六经注我”的方式，往往摆脱语言文字，为我所用，注释疏证或穿凿附会，强就我意。我们不提倡轻疑、臆测的不实学风，但针对一个学术概念、学术问题，要分辨是非、择善而存，没有义理分析，也很难做出判断，更难以在学术思想史上有所开拓。实际上，在具体研究中，考据、义理二者并不是泾渭分明的，往往两种方法兼而有之。与考据的实证性相比，义理分析更需要专业知识为积淀，否则即使是著名的文献学家、音乐文献研究家也会因专业理论方面的隔膜而做出错误判断。比如关于“二十调中管调”的考订，很显然《中国古典戏曲论著集成》本《乐府杂录》的编校者对“中管调理论”缺少了解，所以尽管看到了《说郛》本的“二十调”，还是仅据惯常使用的“二十八调”之说，并沿袭钱熙祚的校勘结果，对“二十调中管调”写出“‘二十’下似脱‘八’字”的校语[①]。文学界研究词学的学者，多重文献的文字记录，不思音乐术语的运用。以此集成本在词学研究界的影响，跟随论说者不会少，即使在音乐学界，亦偶见从者。另外如《补笔谈》卷一《乐律·燕乐二十八调》所记各均所用的谱字以及角调加用的谱字，其间有关两均所用谱字的记载明显存在逻辑矛盾：

> 正宫、大石调、般涉调皆用九声：高五、高凡、高工、尺、上、高一、高四、勾、合；大石角同此，加下五，共十声。
>
> ……
>
> 道调宫、小石调、正平调皆用九声：高五、高凡、高工、尺、上、高一、高四、六、合；小石角加勾字，共十声。

加以对比，可以看出：1. 两均如果不看角调加用之声，仅从前三调来看，一均（一个音律集合）之内，有“上”就不可能有“勾”，有“勾”就不可能有“上”。2. 若按胡道静的校勘，将“勾”字校改为“六”，以“合”字为宫和以“上”字为宫的两均，前三调所用七声完全一样，更是不符合乐调结构逻辑。因为任何相邻两个音律集合必有一音不同（参见附录中的综合分析表）。所以，“正宫”一均所用九声中应删去“上”字，添加“六”字。可是，这些问题，专业意识不敏感或专业知识缺乏的人是难以发现并加以纠正的。

记载“燕乐二十八调”内容的文献极其复杂。有唐宋人的笔记杂录，如《乐府杂录》、《笔谈》、《补笔谈》、《事林广记》；有正史乐志，如《新唐书》、《辽史》、《宋史》；有专门的乐类著作，如《景祐乐髓新经》、《乐书》、《燕乐书》；有文学类的著作，如《词源》；有分立门类记载典章制度、文物故实的会要，如《唐会要》。这些文献中，唐代文献对“二十八调”的记载，并未写出完整的调名与律吕的对应，因此，要勾勒出二十八调的结构逻辑，就必须借助宋代文献予以补充。而宋代文献多数又将“二十八调”放置在“八十四调”的叙述框架中，需要加以辨析叙述体例，加以区别，并要纠正文本叙述中可能存在的系统性错误，以便寻绎各类文献记载的共性与差异，分辨其差异产生的历史原因和是否合理；如果不合理，其错误性质又是怎样的。比如，二十八调的排序，《乐府杂录》、《唐会要》、《景祐乐髓新经》、《新唐书·礼乐志二》、《梦溪笔谈》、《补笔谈》、《乐书》、《燕乐书》、《词源》、《事林广记》、《辽史·乐志》的记载差异很大，诸书叙述的体例也不同，主要有下列三种方式：

1. 以调式分类叙述，按煞声的音高顺序排列，由低至高记述

《乐府杂录》、《新唐书·乐志》、《辽史·乐志》、《乐书》、《燕乐书》所记四调顺序以及音高顺序略有不同。《乐府杂录》和《新唐书·乐志》中七个“角调”的叙述顺序不同：

《乐府杂录》七个角调顺序是：“上声角七调：第一运越角调，第二运大石角调，第三运高大石角调，第四运双角调，第五运小石角调，亦名正角调，第六运歇指角调，第七运林钟角调。”[②]

① 《中国古典戏曲论著集成》第一卷，中国戏剧出版社1959年版，第64、89页。

② 明万历胡氏文会堂刊本。

《新唐书》七个角调顺序是：“大食角、高大食角，双角，小食角、歇指角、林钟角、越角为七角。”①

《辽史·乐志》七个角调排列顺序与《新唐书》相同，即：“大食角，高大食角，双角，小食角，歇指角，林钟角，越角。”②

陈旸《乐书》七个角调顺序是：“越角、大石角、高大石角、小食角、双调角、歇指角、林钟角，是谓为七角……凡此俗乐异名，实胡部所呼也。”③

《宋史·乐志》中载蔡元定《燕乐书》七个角调顺序是：“角声七调：曰大食角、曰高大食角、曰双角、曰小食角、曰歇指角、曰商角、曰越角，皆生于应钟。”④

《乐府杂录》为保持音阶由低到高的排列而形成按平声羽、上声角、去声宫、入声商的顺序叙述四调，角调类叙述顺序又保持了与商调调名平行的关系；而《新唐书·礼乐志》中四调类顺序与《古今乐纂》相同。每类的七个煞声排列顺序也是按音律的音高，基本保持以黄钟为煞声开始，由低到高罗列，但角调顺序则以大石角与高大石角的派生关系而略作调整。诸种文本各有其体例叙述方面的道理，顺序不同并不意味着改变了各种调式之间的结构。

陈旸《乐书》基本上也是以音高顺序来排列调名，但角调和羽调的排列顺序比较混乱，以“石”、“食”区分大小，最后一句“凡此俗乐异名，实胡部所呼也”也不准确。因为二十八调名中有些形成于典型的中国传统调名法，原来一些来源于胡乐的调名也早已被“华化了”，比如从“鸡识”转化过来的“大食调”、“小食调”等，惟一还留有舶来意味的只剩“歇指”、“般涉”这样的调名。此则材料与前代已有的资料相比，没有任何新的实质性价值。与同代人沈括《梦溪笔谈》的信息来源也没有关联。据岸边成雄考证认为，这段记载是以徐景安的《乐书》为根据，但比较《新唐书》中也被认为是出自徐景安《乐书》的那段记载，叙述顺序还是有些不同。从角调叙述顺序比较来看，与《乐府杂录》的关系更直接一些。

2. 以均（调域）分类叙述

《唐会要》、《梦溪笔谈》、《补笔谈》，按音阶顺序排列宫、商、羽、角四调，体现出内行意识。《补笔谈·燕乐二十八调》每均所用谱字由高至低排列；以雅乐律“为调”称谓对应燕乐调名。

《景祐乐髓新经》，按音阶顺序由低至高排列，以雅乐律“为调”称谓对应燕乐调名，并以雅乐律“之调”称谓补充其他三调。但这实际上是个雅乐八十四调结构，将当时盛行的燕乐调名放置其间。其中对“角调”的理解，和对二变声（变宫、变徵）的名调方法混淆了二十八调的逻辑关系。此处不展开讨论。

《词源》，按音阶顺序排列七声，也是八十四调的结构，燕乐二十八调收纳其间，用二十八调名、二十中管调名，又以雅乐律“之调”称谓对应燕乐调名，以俗乐律“之调”称谓补充其它三调，构成八十四调名。

3. 以煞声分类叙述

《事林广记》，按十二律吕顺序排列，以雅乐律“之调”称谓对应燕乐调名并补充其他三调，构成八十四调。

这些文献尽管因为分类不同，叙述顺序有异，但其中“义理”脉络是清晰的，只要对比分析，理出逻辑结构，即可准确阐述，正确运用。可是，已有的研究成果，尤其是20世纪以来的研究论文，大多只选用上述文献中的某一种或某几种立论，以局部判断代替全部判断，对于不同文献中有关二十八调顺序的叙述缺少分析，便导致对二十八调逻辑结构理解的错误。

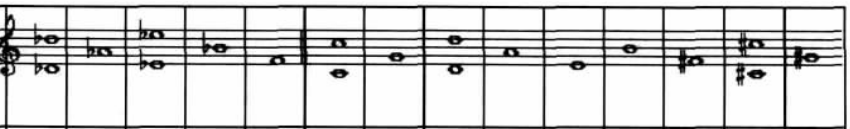
综上所述，对“燕乐二十八调”研究，堪称音乐文献整理中的“显例”。明清之际，或为恢复传统乐调理论系统，或为从音乐史上解释现实音乐实践的传承变异，或为清理乐调系统的变化脉

① 《新唐书·礼乐志》，上海古籍出版社1986年影印本，第4183页。
② 《辽史·乐志》，上海古籍出版社1986年影印本，第6865页。
③ 影印文渊阁的《四库全书》本。
④ 《宋史·乐志》，上海古籍出版社1986年影印本，第5610页。

络,众多经学家即对“燕乐二十八调”加以解释,出现了不少专著。如明代《太和正音谱》(朱权)、《钟律通考》(倪复)、《苑洛志乐》(韩邦奇)、《雅乐发微》(张敔)、《乐律纂要》(季本)、《曲律》(王骥德)、《稗史汇编》(王圻辑);清代《竟山乐录》(毛奇龄)、《律吕新义》(江永)、《乐律表微》(胡彦升)、《律吕古义》(钱塘)、《魏氏乐谱》([日本]魏皓撰辑)、《燕乐考原》(凌廷堪)、《管色考》(徐养原)、《律话》(戴长庚)、《古今乐律工尺图》(陈懋龄)、《词源斠律》(郑文焯)、《顾曲麈谈》([清末民国初]吴梅)、《清史稿》(柯劭忞等)……形成“燕乐二十八调”研究的“高潮”。20 世纪 80 年代以后,可谓是“燕乐二十八调”研究的第二次高潮。据检索,相关论文近 200 篇,著作近 30 部。遗憾的是,如此众多的研究成果并未能解决“燕乐二十八调”中存在的根本问题,论者仍然各执一说,未达共识。原因何在?综观大多数研究成果,结合本文对“燕乐二十八调”的资料考察、梳理、分析可以见出,研究方法的得失,成为获得“真实”结论的关键。这一问题决不是某篇论文或某位作者个人的不足,关涉到整个音乐史学界的学科建设,应该引起普遍重视。面对繁富的古籍文献,正确解读乐学理论,弘扬传统音乐文化的精华,的确有待音乐学界、文史学界的学者们的共同努力。

附:

**燕乐二十八调文献综合分析表**

| 借用记谱 |  | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 古律 | 大 | 夷 | 夹 | 无 | 仲 | 黄 | 林 | 太 | 南 | 姑 | 应 | 蕤 | 大 | 夷 |
| 俗律 | 夹 | 无 | 仲 | 黄 | 林 | 太 | 南 | 姑 | 应 | 蕤 | 大 | 夷 | 夹 | 无 |
| 工尺谱字 / 调域编号 | 下五 下四 | 下工 | 紧五 下一 | 下凡 | 上 | 六 合 | 尺 | 高五 高四 | 高工 | 高一 | 高凡 | 勾 | 下五 下四 | 下工 |
| +1 | | | | | | | 南吕宫 | | 歇指调 | 南吕调 | | 歇指角 | | |
| 0 | | | | | | 正宫 | | 大石调 | 般涉调 | | 大石角 | | | |
| −1 | | | | | 道调宫 | | 小石调 | 正平调 | | 小石角 | | | | |
| −2 | | | | 黄钟宫 | | 越调 | 黄钟羽 | | 越角 | | | | | |
| −3 | | | 中吕宫 | | 双调 | 中吕调 | | 双角 | | | | | | |
| −4 | | 仙吕宫 | | 林钟商 | 仙吕调 | | 林钟角 | | | | | | | |
| −5 | 高宫 | | 高大石调 | 高般涉 | | 高大石角 | | | | | | | | |

制表的必要说明:表中“合”字所配的“黄钟”,相当于当代国际通用律制的 $c^1$,有如下理由:

1. 据李石根对西安鼓乐乐器的记录,“平调笛”和“梅管笛”配“平调笙”和“梅管笙”是僧、道两派常用的。城隍庙的平调笛筒音“六”字,绝对音高为 $c^1$,梅管笛筒音“五”字为 $d^1$,三孔为“尺”字,绝对音高为 $g^1$①。

2. 杨荫浏的《陕西的鼓乐社与铜器社》②是一份对 1952 年、1953 年两次在西安地区的田野调查的最终调查分析报告,其中记录了城隍庙乐社的平调笛、平调笙和管子的绝对音高都是“六字”为 $c^2$。杨、李二人的记录都表明各乐社“官调笛”的“六”字绝对音高不统一,特别是手工业者、农民组成的乐社,喜欢较高较明亮的音高,笛和笙之间甚至刻意追求音高不同③。而平调笙与梅管笙之间管苗对应的音高关系和陈旸《乐书》中记载的和笙与巢笙组合关系相同。这表明,平调笙与梅管笙的组合关系有着悠久而稳定的传承历史,并依托于道观、寺院这种稳定的实体保存下来。

3. 程天健所撰《长安古乐中的笛子及其应用》④一文报告了当代的数据。

该文概括:“西安市及城郊各古乐社的音高大都在厶=$c^1$,个别乐社有偏差,但基本是围绕在 $c^1$ 的周围。”(在燕乐半字谱的谱式内,读作“合”[huó]的谱字写作“厶”。)

该文所列的统计资料,有 12 个古乐社的测音数据,其中

8 个古乐社　　厶=$c^1$

3 个古乐社　　厶=$^{\#}c^1$

1 个古乐社　　厶=b

4. 结合李幼平对宋代大晟钟黄钟标准音高研究的成果,大晟乐推行期间,教坊宴乐奉诏用大晟律黄钟标准音高,相当于当代国际标准 b—$c^1$⑤。

5. 考虑到古琴的琴歌传统⑥和宋代词调的盛行,二十八调的绝对音高调(tiáo)制应该是以适合人声为前提的。

根据以上理由,设计上表时,将燕乐“合”字所配(宋代俗乐律制的)“黄钟”与小字一组 c(即中央 C)相对应。

6. 表中以律吕相生秩序与调域编号来提示七均之间的亲疏关系。以“合”字为宫的 7 音律集合(均)为核心,调域编号为 0;向右可移 1 步,调域编号为正号;向左可移 5 步,调域编号为负号,总计共有 7 个不同的集合。

上表展示的七宫四调逻辑结构清晰明确,与历代文献记载相一致。各个朝代黄钟音高的变迁不影响燕乐二十八调的逻辑结构。

(作者单位:西北师范大学文学院、中国艺术研究院音乐研究所)

责任编辑　容明

① 参见《西安鼓乐中的音阶变异》、《西安鼓乐的乐器与乐器法》两文,两文分别载于《中国音乐学》1987 年第 3 期、1991 年第 2 期。

② 中央音乐学院民族音乐研究所编,1954 年油印本,第 70—79 页。

③ 参见杨荫浏《陕西的鼓乐社与铜器社》,油印本第 70 页。

④ 程天健:《长安古乐中的笛子及其应用》,《长安古乐研究论文选集》,西安地图出版社 2000 年版,第 291—299 页。

⑤ 参见李幼平《大晟钟与宋代黄钟标准音高研究》,上海音乐学院音乐出版社 2004 年版,第 134 页。在 2006 年 11 月武汉音乐学院举行的东亚乐律学研讨会上,李幼平报告了他在北美找到的大晟钟“无射”钟,经测音,音高为 #A,再次证明黄钟音高为 C。

⑥ 笔者曾请教琴家吴文光教授有关古琴定弦的音高传统。他也认为琴上黄钟音高一直是在 c-d 之间,而且这个音高习惯不会有太多变动,因为许多琴学文献中对琴丝弦制作有很详细的记载,对各弦缠丝的股数有详尽规定。